

*Sociología de un
genio revisitada:
analizando, una vez
más, la trayectoria de
Mozart**

Guido Sciurano**



* Una versión preliminar de este texto fue presentada en un panel el año 2018, en las II Jornadas Internacionales de Sociología y Antropología Pragmática. Agradezco especialmente los comentarios y estímulos de Elizabeth Jelin, Iván Rubinstein, Gastón Frydman y Emanuel Ynoub. También fueron de gran valor las observaciones de dos evaluadores anónimos propuestos por el Comité Editorial de la revista.

** Doctorando en Ciencias Sociales del programa de posgrado UNGS-IDES (Argentina) y becario Profor. Actualmente cuenta con una beca doctoral Conicet-Agencia y desarrolla sus actividades de investigación en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: sciurano@gmail.com

Resumen

Este artículo de investigación tiene el objetivo de describir y comprender las condiciones sociales y personales que moldearon la subjetividad de Wolfgang Amadeus Mozart. En dicha búsqueda, el texto entabla un diálogo con el trabajo seminal del sociólogo alemán Norbert Elias *Mozart Sociología de un Genio* (1991), y permite repensar algunas hipótesis de largo arraigo, especialmente aquella que explica el sentimiento de vacío social del artista apelando al momento de su nacimiento. Como resultado de un análisis histórico y la comparación con dos músicos contemporáneos e incluso anteriores a Mozart (Händel y Haydn), el presente trabajo muestra la incidencia insoslayable de la contingencia a la hora de dar cuenta del derrotero del genio creativo.

Palabras clave: sociología de un genio; Mozart; sentimiento de vacío social; contingencia

Sociology of a Genius Revisited: Analyzing, Once Again, Mozart's Vital Path

Abstract

This paper aims to describe and understand the social and personal factors that molded Wolfgang Amadeus Mozart's subjectivity. With that objective, the text establishes a dialogue with Norbert Elias's seminal work *Mozart Sociology of a genius* (1991), and enables to rethink some consolidated hypothesis, especially the one that explains the emptiness of social existence feeling by referring to the historical time Mozart was born. As a result of a historic analysis and two case studies of musicians from that historical period (Händel and Haydn), we are able to put in value the decisive role of contingency in the explanation of the artist's course.

Keywords: sociology of a genius; Mozart; feeling of social emptiness; contingency.

Sociologia revisitada de um gênio analisando, mais uma vez, a trajetória de Mozart

Resumo

Este artigo de pesquisa tem como objetivo descrever e entender as condições sociais e pessoais que moldaram a subjetividade de Wolfgang Amadeus Mozart. Nesta pesquisa, o texto entra em diálogo com o trabalho seminal do sociólogo alemão Norbert Elias *Mozart Sociology of a Genius* (1991), e permite repensar algumas hipóteses de longa data, especialmente uma que explica o sentimento de vazio social do artista, apelando para o momento de seu nascimento. Como resultado de uma análise histórica e comparação com dois músicos contemporâneos e até anteriores de Mozart (Händel e Haydn), este trabalho mostra a inevitável incidência de contingência na contabilização da trajetória do gênio criativo.

Palavras-chave: sociologia de um gênio; Mozart; sensação de vazio social; contingência

Obertura

El ejercicio propuesto en estas páginas –esto es, reflexionar sobre la trayectoria vital de Mozart– nada tiene de novedoso. El gigante austríaco ha sido foco de interés para sus coetáneos, y se ha consolidado luego como un ícono de la cultura popular actual. El mundo académico lo ha visto con interés: sociólogos de la talla de Norbert Elias le dedicaron conferencias y libros completos; Howard Becker (2014) lo trae como caso para probar el potencial explicativo de las teorías, así como también sus limitaciones¹. Mucho antes de la atención de las ciencias sociales, lo excepcional del personaje le valió una cantidad de textos necrológicos, periodísticos y biográficos imposible de reseñar. Sin ir más lejos, la primera biografía a la que tenemos acceso fue escrita inmediatamente después de su muerte por Georg Nikolaus Nissen –quien se casara en segundas nupcias con la viuda–.

La figura de Mozart, según contemporáneos que lo sobrevivieron, suscitó tras su muerte una ola de entusiasmo sin precedentes. Las biografías se sucedieron una tras otra y su música fue acogida con un entusiasmo que el compositor no conoció en vida. Editores de toda Europa se disputaban los derechos de sus obras, que fueron ejecutadas en público de manera cada vez más asidua. Hoy podemos afirmar que Mozart ejerce una gravitación histórica insoslayable sobre el campo de la cultura occidental: ha devenido categoría de la cultura popular y masiva, en cuanto epítome de genialidad. Me permito citar dos títulos periodísticos, ambos del año en que se escribe el presente texto (2018): *La Razón*, de España, titulaba el 19 de marzo en su sección deportiva “Mozart, Van Gogh, Shakespeare... Leo Messi”; el 5 de abril salía un artículo en el portal de Radio Televisión Española titulado “David Bowie. Una biografía da voz a las emociones del ‘Mozart del siglo xx’”. Y así podría seguir mostrando la presencia del compositor como categoría de nuestro tan evanescente presente, pero no es esa la idea.

La trayectoria de Mozart constituye un tema lo suficientemente amplio y rico como para ocupar por su propia densidad varios volúmenes y, por tanto, es preciso hacer un recorte. El objetivo concreto de esta reflexión es interpretar, una vez más, las causas de la insatisfacción y tristeza que sobrevoló espectralmente gran parte de su vida. La insatisfacción de nuestro personaje ha sido, desde un comienzo, eje

medular de producciones en torno a su figura. Con variaciones sutiles en el énfasis explicativo, desde cuantiosas biografías hasta las películas, pasando por los trabajos científicos, esta preocupación ha dicho siempre presente.

La insatisfacción, se ha argumentado con justicia, fue resultado de la brecha existente entre las expectativas vitales de Mozart y sus condiciones de existencia. El grado de acuerdo en este punto es significativo. Las descripciones convergen en un cuadro que expresaré de modo sintético: Mozart conoció en primera persona las mieles del éxito desde la más temprana edad, viviendo en el elogio, siempre en el centro de las tertulias cortesanas. A dicho desclasamiento extraordinario por su condición de niño prodigio, que lo puso en una situación propicia para satisfacer y alimentar el ego desarrollado primariamente en el seno de su familia, le siguió la erosión del encanto del prodigio y la progresiva degradación de su estatus. A fin de cuentas, en términos jerárquicos, el músico de corte compartía escalafón con los pasteleros.

La hipótesis eliasiana para explicar esta situación consiste en postular que Mozart nació antes de tiempo. Que engendró, por las condiciones extraordinarias de su crianza y trayectoria durante la niñez, unas expectativas que la época no podía satisfacer. En suma, que se adelantó a su tiempo. La hipótesis alternativa que sostengo aquí propone, en cambio, que la dimensión técnico-geográfica es tan importante como la temporal. El hecho de que el músico no encontrara el ambiente propicio para la vida burguesa que añoraba, dependió en gran medida de circunstancias contingentes. Concretamente, de no tener suerte en Gran Bretaña. Ello fue el resultado de las condiciones precarias para el traslado de información y personas en Europa durante gran parte del siglo XVIII. Esto es: por un lado, no estaba realmente al tanto de las condiciones de vida británicas para los músicos prominentes, y por otro, las formas de movilidad propias de la época no le permitieron reiterar los intentos de conseguir el favor del público allí donde su objetivo era efectivamente realizable.

Lo que viene a continuación se divide en cuatro momentos: el primero, a modo de contextualización, describe brevemente la trayectoria de Mozart; el segundo presenta la célebre hipótesis esgrimida por Norbert Elias para explicar la insatisfacción vital del músico; el tercero se encarga de postular una conjetura alternativa; el último ofrece un par de casos sincrónicos que permiten anclar la nueva conjetura.

¹ Un resumen de los debates académicos que abordan la excepcionalidad artística desde las ciencias sociales, la estética y la historia del arte, tomando a Mozart como una figura central, puede encontrarse en el trabajo de Pierre-Michel Menger (2014, pp. 236-285).

Una trayectoria vital

Wolfgang Amadeus Mozart nació el año 1756 en la ciudad austríaca de Salzburgo, en el seno de una familia musical que prestaba servicios a la corte. Su padre, Leopold, diestro en el manejo de varios instrumentos, experimentado pedagogo y compositor, se desarrollaba como segundo maestro de Capilla del Arzobispado. Su madre se abocó toda la vida a las tareas domésticas y del cuidado familiar; de los otros seis hijos que tuvieron, solo su hermana Nannerl (María Anna) llegó a la adultez. Tanto él como su hermana (cuatro años mayor) comenzaron a recibir instrucción musical desde una edad temprana, mostrando ambos aptitudes prometedoras. Tanto que Leopold decidió dejar todas sus ocupaciones satélites tras el nacimiento de Wolfgang, para dedicar el mayor tiempo posible al entrenamiento musical de sus hijos y la promoción de sus respectivos talentos (Sadie, 2006, pp. 34-36). Su actividad docente privada cesó por completo y mermó significativamente su productividad compositiva que, por otro lado, se subordinó al desarrollo de la técnica de Wolfgang y Nannerl en el teclado y violín. Solo por necesidad acabó por conservar su trabajo en la corte, en el que más de una vez experimentó tensiones a raíz del tiempo demandado por la carrera musical de sus hijos.

La relación de Wolfgang con la música adquirió un carácter profesional desde el inicio. Profesional en un doble sentido: por un lado, le dedicó desde los cuatro años la mayor parte de su atención y su tiempo, que empleaba en forma rigurosa *trabajando duro* para mejorar, incluso más allá de las indicaciones de su padre (Solomon, 1996, p. 39); por otro, constituía una –a veces lucrativa– fuente de ingresos. Leopold fue el encargado de capitalizar su talento y capacidad de trabajo, y comenzó por transformar la precocidad en el espectáculo de un niño prodigio. La niñez de Mozart estuvo signada por giras europeas en las cuales su talento y el de su hermana eran exhibidos. De hecho, la primera de estas giras fue en 1762, cuando el músico aún no contaba con 6 años.

Para no caer en anacronismos y llegar a dimensionar adecuadamente la niñez de quien nos ocupa, es oportuno señalar algunas cuestiones. Europa fue protagonista, desde la segunda mitad del siglo XVIII, del proceso de cambio social, político y económico más grande y vertiginoso que hubiera conocido la historia universal (Hobsbawm, 1962). A partir de entonces, en un lapso de tiempo fugaz, las ráfagas del cambio arrasaron con el viejo orden y lo arrojaron al mundo del pasado. La Revolución Industrial modificó inexorablemente las condiciones de vida y sociabilidad, la dinámica productiva y las relaciones entre los Estados, mientras que la Revolución francesa –compelida en las resonancias de la revolución norteamericana– sacudió los cimientos jerárquicos tradicionales, propulsando nociones de política, ciudadanía y derechos, tan



novedosas como disruptivas. Asimismo, y esto será retomado en las conclusiones del trabajo, las dimensiones del cambio histórico se desarrollaron a distinta velocidad en distintos lugares. En suma, a la hora de dar cuenta de la trayectoria de Mozart, es preciso atender simultáneamente la dimensión temporal y la dimensión geográfica.

Salir de gira en o desde la Europa Continental de segunda mitad del siglo xviii, constituía una tarea compleja. Expresado sumariamente: la pobre calidad de los caminos, lo ineficiente de los canales de comunicación y las deficientes condiciones sanitarias conferían un carácter extraordinario a estas empresas, que por regla general podían ser acometidas pocas veces en el transcurso de la vida de una persona, acarreando además una serie de complicaciones nada despreciables. Toda la trayectoria de Mozart encarna con especial elocuencia dichas condiciones de época. Primero movilizado por el objetivo de su padre de ubicarlo en una corte que valorara sus condiciones y luego tras su propio deseo de convertirse en un artista independiente (Elias, 1991), el compositor austríaco emprendió numerosos viajes. Ya la primera gira a la que se ha hecho referencia duró más de un año, mientras que la segunda, en 1763, duró tres años y medio. La extensión de estas experiencias se debió mucho más a las dificultades que a su éxito: las primitivas condiciones de los viajes hacía que el componente principal del tiempo que demandaban las giras fuera el tiempo improductivo de los traslados; asimismo, una vez en destino, tanto las invitaciones oficiales como los pagos –casi siempre exigüos en comparación a la inversión familiar– se hacían esperar; por si fuera poco, las enfermedades aquejaron en estas largas travesías a cada uno de los miembros de la familia².

Entre 1769 y 1771 habría una tercera gira, esta vez orientada hacia la península itálica y, como en las dos anteriores, la madre de los músicos se quedó en Salzburgo. La vuelta definitiva al Arzobispado se dio hacia 1773, en la que encontraron un clima laboral más crispado. El príncipe-arzobispo Schrattenbach que había acompañado el proyecto familiar, permitiendo los extensos viajes de sus empleados, había fallecido. Su nuevo patrón, Hieronymus von Colloredo, se presentó inflexible y fue protagonista de una escalada de hostilidades con Wolfgang y su familia. Los éxitos musicales del hijo pródigo de la ciudad cohabitaban con una remuneración degradante (Solomon, 1996, pp. 106-107), lo que resultó en frustración y deseos de cambio. Mozart buscó entre 1773 y 1778 insertarse profesionalmente fuera de Salzburgo, primero en Múnich y luego en París. Durante el periodo, si bien hubo altibajos, el saldo fue negativo. No solo le fue imposible conseguir el cargo estable que esperaba, sino que además vivió su primera frustración amorosa y la aciaga noticia del fallecimiento de su madre.

2 Para un desarrollo exhaustivo de cada uno de los escollos mencionados, consultar Halliwell (1998, pp. 48-102)



Mientras tanto, al calor de los infructuosos intentos de su hijo por establecerse en Francia, Leopold gestionó trabajosamente el regreso a Salzburgo. A pesar de la reticencia inicial (Solomon, 1996, p. 157), Wolfgang regresó a su tierra en condiciones más favorables a las que tenía cuando partió, pero que veía como insuficientes para retribuir su talento. Debía fungir como organista y primer violinista, a cambio de un salario anual de 450 florines otorgado por la nobleza local (Halliwell, 1998, p. 322). Aquí es necesario complementar el cuadro de situación con una dimensión no estrictamente económica. En este sentido y tal como señala Elias, Mozart estaba disconforme con el trato que recibía, no solo por lo modesto del salario que le proporcionaban, sino fundamentalmente por el señalamiento constante de su posición subalterna en la jerarquía social cortesana. En términos comparativos, el compositor –aclamado ya en ese entonces por su genialidad–, en la estructura de jerarquías sociales de la época ocupaba el mismo escalafón que un pastelero de la corte. Y era justamente, en el seno de esa brecha entre la jerarquía ostentada y la esperada, que emergían las fricciones cada vez más pronunciadas con el mundo

cortesano en general y con su patrón en particular. Problemas sistemáticos que lo llevaron a ensayar un modelo alternativo de subsistencia: lejos de la seguridad proporcionada por la corte, partió hacia Viena con la idea de convertirse en un artista libre.

Luego de un conocido incidente con Hieronymus von Colloredo, y a pesar de que su padre tomó partido por este último, Wolfgang decide renunciar a su cargo en la corte para probar suerte en Viena. Este hecho capital en su vida, sostienen los musicólogos, fue revolucionario, ya que supuso entrar en conflicto abierto con la nobleza e ir a la búsqueda de una subsistencia independiente (cosa hasta entonces inédita en Europa Continental). Ya en los primeros años de la década de 1780, logró consolidar una reputación como pianista y compositor en su nueva ciudad, donde contrajo matrimonio con la hermana menor de su antigua amada (lo cual devino fuente inagotable de desencuentros con su padre y Nannerl). Los medios locales lo consideraban el virtuoso más prominente y, por si fuera poco, dio impulso a la ópera alemana –es decir, interpretada en idioma alemán–, un nuevo género que recibió muy pronto el visto bueno del resto de Europa.

Hasta 1785, las finanzas del matrimonio Mozart estaban ordenadas. A la dote percibida tras el casamiento se sumaron los beneficios de los conciertos privados por suscripción que el compositor virtuoso ofrecía a lo más selecto de la sociedad vienesa. Durante algunos años estrenó tres conciertos para piano y orquesta por temporada, ocupando el lugar de solista y director. El éxito inicial, sin embargo, no estuvo acompañado de una adecuada planificación de la economía doméstica. Ni bien aumentaron los ingresos, el grupo familiar (la pareja tuvo seis hijos de los cuales sobrevivieron dos) se trasladó a un departamento lujoso en el centro de la ciudad y entró en un espiral de consumos suntuosos. A partir de 1785 y por causa del advenimiento de virtuosos más brillantes, Mozart dejó por completo su actividad como solista y se dedicó a la composición de óperas, con un notable éxito inicial. Asimismo, en 1787 se convirtió en el sucesor de Gluck como *Kammermusicus* del emperador José II. A pesar de los éxitos y las condiciones favorables enumeradas, la jerarquía de los músicos –incluso de los más geniales– en la sociedad cortesana de Europa Central era baja, lo cual encontraba su correlato más flagrante en los también bajos salarios percibidos. En suma, la emergencia de nuevos pianistas descolantes, los consumos suntuosos de la familia Mozart, el abandono de los conciertos como solista y el contexto de guerra desde la década de 1780 (que disminuyó el capital disponible para los principales financiadores de las artes), convergieron en el advenimiento de severas dificultades económicas para el compositor.

Viena perdía interés en Mozart, que se vio empujado a viajar nuevamente de gira, con resultados nada alentadores. En 1788 la familia se mudó a una vivienda más económica fuera de la capital y el compositor dependía cada vez en mayor medida de préstamos de sus allegados. La muerte, ya es sabido, lo encontró en 1791 en situación de total precariedad.

Una hipótesis sobre la insatisfacción vital

Norbert Elias es el referente de la sociología que ha abordado con mayor sistematicidad la trayectoria de Mozart. Fiel a su perspectiva teórico-analítica, los avances por él presentados en una serie de conferencias, publicadas luego de su fallecimiento, escrutan al personaje en dos dimensiones paralelas pero interdependientes: por un lado, los condicionantes más próximos en la formación de su personalidad (especialmente la familia), por otro, el marco social que, en un diálogo complejo con los anteriores, moldearon el carácter del músico, sus expectativas, su subjetividad. En este apartado se desarrolla el argumento desplegado por Elias para dar cuenta del fenómeno que nos ocupa, esto es, la insatisfacción del genio vienés. Y nada mejor para expresar su argumento en forma sintética que el título elegido por el autor para la publicación prospectiva de sus manuscritos: *Der bürgerliche Künstler in der höfischen Gesellschaft* (*El artista burgués en la sociedad cortesana*). Según la compilación titulada *Mozart: sociología de un genio* (Elias, 1991), publicada con su permiso, la insatisfacción vital de Mozart se explicaría por la discordancia entre su autopercepción engendrada en el seno familiar y la valoración social de su condición de músico. La jerarquía social que ostentaba en la sociedad cortesana no se correspondía con la idea de artista valioso que tenía el compositor sobre sí mismo, más afín a los valores de la sociedad burguesa –que durante su vida no había llegado a imponerse en Europa Continental–.

Comienza el libro con un par de nociones categóricas:

Mozart estuvo con frecuencia al borde de la desesperación... murió con el sentimiento del fracaso de su existencia social y, por lo tanto –para utilizar una metáfora–, murió porque su vida se vació de sentido, porque perdió por completo la fe en la posibilidad de que se realizara aquello que en el fondo de su corazón deseaba por encima de todo. (Elias, 1991, p. 8)

Y con el objetivo de dar cuenta de esta situación llama a estudiar:

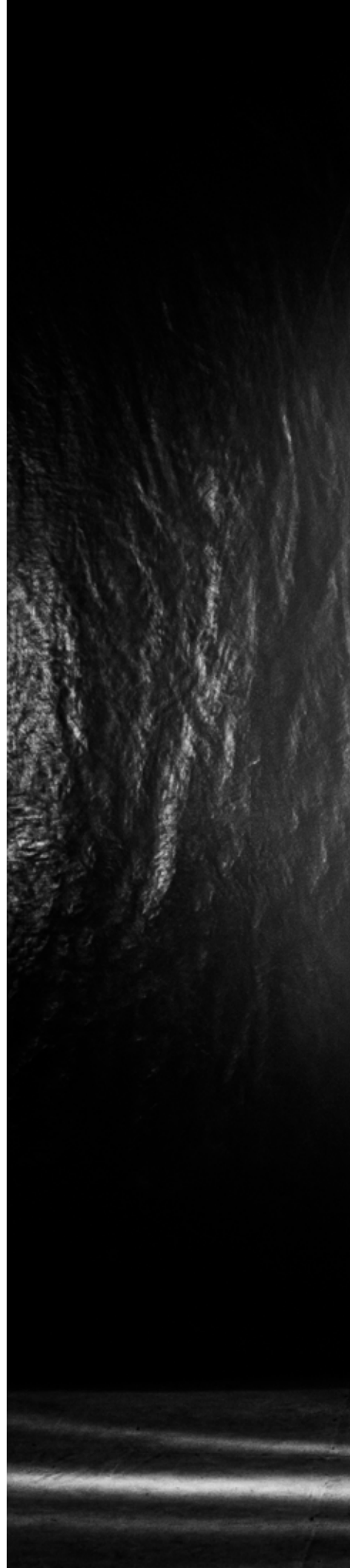
[...] la discrepancia entre su existencia objetiva o, para decirlo con mayor precisión desde la perspectiva de tercera persona, una existencia eminentemente social y plena de sentido y la existencia con un sinsentido creciente para su propio parecer, es decir, desde la perspectiva del yo, que él tenía. (Elias, 1991, p. 10)


Para Elias, el deseo individual es una construcción que comienza con el nacimiento y va tomando forma con el paso del tiempo y las interacciones con otros sujetos. En dicho proceso, que define con el nombre de psicogénesis, la familia ocupa un rol de preminencia como círculo de socialización primario. Asimismo, el hecho de que los deseos prefigurados puedan ser satisfechos nunca depende enteramente de la voluntad –incluso de las aptitudes– del individuo, sino que se encuentra atado a un entramado social mucho más amplio del cual este forma parte pero que no domina por completo. Por tanto, la separación entre el Mozart artista y el Mozart individuo impide hacer justicia a su figura: debemos esforzarnos para analizar sus deseos en el contexto de su época. Esta operación nos lleva directamente a un conflicto de cánones que está en el centro de la desdicha del artista, y que en aquella época toma la forma de una lucha (con exclusiones, amalgamas y negociaciones) entre el estamento noble y el burgués. Elias (1991) sostiene que Mozart “como elemento marginal burgués al servicio de la corte, libró con un coraje sorprendente una dura batalla por su libertad contra sus patrones aristócratas y los que le encargaban sus obras... Y perdió la batalla” (p. 13). En suma:

La tragedia de Mozart se basa en gran parte en el intento de transgredir por sí mismo como persona, pero también en su creación, los límites de la estructura de poder de su sociedad, a cuya tradición estética se sentía todavía muy vinculado no solo por su propia fantasía musical, sino también por su conciencia musical; y además es determinante que lo hiciera en una fase de desarrollo de la sociedad en la que las relaciones de poder tradicionales todavía estaban prácticamente intactas. (Elias, 1991, p. 16)

La insatisfacción (ii): una conjetura alternativa

La aproximación eliasiana al fenómeno de la insatisfacción permite, en un solo trazo, la integración del problema sociológico y el psicológico. Contesta simultáneamente, ¿en qué condiciones producían los músicos de aquella época?, y ¿de dónde provenía la insatisfacción que derivó en que se *dejase morir*? Según el autor, la sublimación afectiva en la música sumada a la percepción del propio genio, engendradas en el seno familiar, chocaron de manera cada vez más violenta con las condiciones de la sociedad de aquel momento. Elias incluso establece una comparación con Beethoven, a partir de la cual argumenta que los deseos de Mozart hubieran sido realizables, a condición de haber nacido unos quince años más tarde; el genio de Bonn, sostiene, pudo desarrollar una carrera de artista libre gracias a la disponibilidad de una emergente demanda burguesa de música, cuyo indicador encuentra en la expansión de la venta de partituras.





Si bien suscribo a buena parte de la construcción eliasiana, un análisis bajo otra lente permite aventurar una hipótesis alternativa. Siguiendo una perspectiva sociotécnica (Latour, 2008; Callon, 1987), el proceso que nos ocupa puede ser descrito más adecuadamente si rastreamos las traducciones de las competencias humanas y no humanas, en lugar de limitarnos a seguir el desplazamiento de las metas, intenciones e intentos de las personas. Dicha adopción implica, para el análisis sociohistórico, la reconstrucción analítica de las relaciones entre usuarios y herramientas, en contextos siempre situados, no solamente en el plano temporal sino también en el geográfico.

Lejos de plantear una argumentación cerrada, lo que aquí sumariamente presento son argumentos de verosimilitud en virtud de los cuales justificar una investigación prospectiva. La hipótesis central es que la insatisfacción de Mozart, en lugar de haber sido el resultado trágico e inevitable de un tipo de *estructura social que no acababa de morir*, fue producto de la combinación de dos factores: la dinámica de los flujos de capitales, información y tecnologías propios de la época, y la contingencia.

Una lectura del ya citado trabajo de Hobsbawm (1962) permite dar cuenta de las diferentes cadencias a las que avanzó la revolución en cada región. La velocidad y volumen de los flujos de capitales, información y personas, además de la adopción de tecnologías, la creación y la distribución de la riqueza (estructura social), no fueron homogéneos a lo largo del continente. Está claro que el ámbito centroeuropeo en el que nació Mozart –y que constituyó la base de operaciones de sus búsquedas de éxito artístico y emancipación económica– se encontraba muy rezagada respecto a Francia y especialmente a Gran Bretaña; y, se verá al final del artículo, esa asimetría tuvo un impacto determinante en la trayectoria del artista.

En un contexto en el cual las giras eran peligrosas por lo lento e inseguro de los caminos y la amenaza latente de las enfermedades, los músicos consumían viajando un tiempo considerable en relación con el de trabajo musical remunerado. Las giras de Mozart estuvieron signadas por múltiples fuentes de incertidumbre: no sabía de antemano qué conciertos podría conseguir, cuál era el estado de las ciudades de acogida respecto a su arte, ni cuál el que encontraría en su ciudad de origen al regresar. ¿Qué esperaba obtener, entonces, de estas travesías europeas? Las fuentes y múltiples estudios señalan, con consenso, que el músico buscaba un entorno en el que desempeñarse profesionalmente con ciertas libertades (ausentes en Salzburgo) y su trabajo fuera valorado según sus expectativas. Buscaba escapar a la incertidumbre en un contexto que le permitiera dar rienda suelta a su creatividad.

Aquí el punto central del artículo: frente a la literatura que sostiene que el fracaso del artista se debe a que se adelantó a su tiempo (la sociedad de la época no habría estado en condiciones de satisfacer sus expectativas de carrera), propongo que la variable explicativa sea el lugar y

no el tiempo. Para ello lo que viene a continuación describe qué ocurría con músicos prestigiosos residentes en otros lugares durante el mismo periodo histórico.

Trayectorias divergentes: un análisis comparado

Para avanzar en la demostración de una hipótesis alternativa, lo primero que haré será cambiar de lógica argumental. Frente a la estrategia contrafactual movilizada por Elias, esto es, la comparación de Mozart y Beethoven que no compartieron tiempo histórico, bajo la premisa de que si Mozart hubiera nacido años más tarde, su búsqueda de convertirse en un artista libre hubiera terminado de otro modo (Elias, 1991), propongo una comparación sincrónica que minimice el componente especulativo. Basta para ello con analizar las carreras de músicos contemporáneos e incluso anteriores a quien nos ocupa.

Si bien es para abordar extensivamente en otro trabajo, me permito traer a colación dos nombres: Georg Friedrich Händel (1685-1759) y Franz Joseph Haydn (1732-1809). Ambos mayores que Mozart y provenientes de Europa continental, el primero desarrolló la mayor parte de



su carrera en tierra británica, mientras que el segundo vivió casi toda su vida próximo a Viena; trayectorias sumamente distintas, pero que comparten rasgos de lo que Elias llamó *artista libre* y, por tanto, permiten discutir la hipótesis del nacimiento fuera de época: en un caso la existencia como artista libre se hace posible fuera de la tierra natal, en el otro, una conjunción de contingencia con estrategia laboral habilitaron vivir tierra cortesana en modo burgués.

Franz Joseph Haydn nació en 1732 en Rohrau, una modesta población cercana de Viena, en un seno familiar que no contaba en sus filas con músicos profesionales. A sus 6 años se trasladó a 11 km de su tierra natal para formarse musicalmente con un pariente lejano. Sus rápidos avances en el violín, teclado y voz, le valieron la temprana atención del maestro de capilla de Viena, que se encontraba recorriendo las provincias en búsqueda de talentos para integrar el coro de la ciudad capital. La catedral de San Esteban, centro pujante de la música europea, fue durante nueve años la escuela en la que se entrenó Haydn, nutriéndose del contacto cotidiano con los músicos más competentes (Landon y Jones, 1988). Tras esos nueve años de trabajo y formación en la capilla, el prodigio vería el advenimiento de años difíciles: fue desvinculado de la institución cuando desarrolló la voz y, sin apoyos familiares inmediatos, subsistió precariamente de la música (Geiringer y Geiringer, 1982). Recién en 1759 consiguió nuevamente un empleo estable, como asistente de maestro de capilla de la familia Esterházy (una de las más prominentes del imperio), y ya en 1766 ascendió a Maestro tras el fallecimiento de su antecesor. Permanecería en el cargo hasta 1790.

Hasta entonces, la trayectoria económica y profesional de Haydn se encontraba estrechamente emparentada con la de Mozart. Fue justamente su jubilación, tan prematura como inesperada, la que a la postre trazó un sendero distinto. Ante la posibilidad de disponer de sus tiempos, el músico aceptó la invitación de un empresario alemán de viajar a Inglaterra, en donde las crónicas permiten inferir un éxito rutilante, sin precedentes (Landon y Jones, 1988, p. 234). Pasó allí dos temporadas (1791-1792 y 1794-1795) que le dejaron como saldo un ingreso extraordinario y la capacidad de vivir sus últimos años de vida con una comodidad que Mozart no pudo alcanzar. Si bien consideró la opción de quedarse en Londres, terminó por descartarlo para volver a su tierra. Consagró parte de los ingresos que había obtenido a la construcción de una fastuosa vivienda en Viena, donde transcurrió una existencia holgada hasta su fallecimiento en 1809.

Un segundo caso que permite revisar la hipótesis de Elias es el de Georg Friedrich Händel, quien nació en Halle, en 1685. Es decir, en Europa Continental, nada menos que 71 años antes que Mozart. Su familia no apreciaba especialmente la música y esperaba de él que se dedicara al derecho, pese a lo cual Händel desarrolló tempranamente habilidades musicales, destacando especialmente en los instrumentos de teclado (Dent, 2004). Si bien hizo el intento de seguir los designios familiares, sus compromisos como instrumentista fueron tomando cada vez más volumen dentro de su agenda: comenzó como organista de capilla en su ciudad natal, a lo cual pronto se sumarían invitaciones a Hamburgo e Italia (de la mano de los Medici). Y, gracias a la contingencia de las uniones matrimoniales cortesanas, fue que acabó por primera vez en Inglaterra. Si bien su carrera hasta entonces era a todas luces exitosa, el grado de dependencia cortesana la hermanaba con la de Mozart. Lo que comienza a marcar otro camino es Inglaterra. Allí, en primer lugar, se observa la diversificación de su cartera de benefactores, que integró empresarios a los ya tradicionales nobles y aristócratas.

La residencia definitiva en Inglaterra transformó al músico en un empresario. Su éxito y estima social fueron notables, trabajando tanto para la Corona como para los teatros más importantes, encargado de la composición y puesta en escena de las más diversas obras. Caracterizar a Händel como un burgués y un artista libre no es una tarea difícil. Para anclar esta lectura, se presenta a continuación una breve reseña de las ocupaciones que tuvo desde su llegada a las islas: entre 1718 y 1720 contaba ya con varios clientes, tanto de ascendencia noble como burguesa, para quienes compuso a pedido obras de diversos géneros; en 1719 era, al igual que algunos de sus principales clientes, inversionista de la Compañía del Mar del Sur (Deutsch, 1955)³; entre 1720 y 1740, fungió como directivo en los

3 La Compañía del Mar del Sur (The South Sea Company) fue una organización comercial privada formada en 1711 por el ministro de Hacienda británico, Robert Harley, para financiar al gobierno en sus expediciones, a través de la compra de acciones por parte de privados.

teatros e instituciones musicales más destacados, entre los cuales figuran la Royal Academy of Music, el King's Theatre y el Covent Garden Theatre, donde no solo componía, sino que además programaba las temporadas, reclutaba a los músicos (tanto en Inglaterra como en el resto de Europa), negociaba las contrataciones y dirigía las puestas en escena; a partir de 1740 se concentró en proyectos más puntuales y de su agrado, y comenzó a cultivar una faceta filantrópica, donando las ganancias de varios eventos a causas de interés público (Dent, 2004, p. 40), lo cual le valió aún más reconocimiento popular. Falleció en 1759 y fue enterrado en el panteón de los hombres más notables de Inglaterra, en un funeral de asistencia masiva que contó con honores estatales (Young, 1966, p. 60).

Coda

Los resultados en términos de condiciones de existencia son elocuentes: Händel se convirtió en un empresario de la ópera por suscripción, que terminó llevando adelante en un teatro de su propiedad; Haydn, gracias a la renta de una carrera como artista libre en Londres, volvió a su Viena natal a pasar cómodamente sus últimos catorce años de vida. De allí que es verosímil la hipótesis a desarrollar en trabajos futuros: la insatisfacción de Mozart fue resultado de la contingencia y el pobre desarrollo de los medios de transporte característico de su época. La contingencia determinó que sus excursiones a Inglaterra no dieran los frutos que podrían haber dado; el pobre desarrollo del transporte, que hacía de las giras una empresa casi imposible, determinó que no pudiera reiterar dichas excursiones hasta tener éxito allí en donde sus anhelos, según muestra la fuerte evidencia empírica de casos sincrónicos, eran efectivamente realizables.

Referencias

- Becker, H. (2014). *What about Mozart? What about Murder? Reasoning From Cases*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Callon, M. (1987). Sociedad en su hechura: el estudio de la tecnología como una herramienta para análisis sociológico. En W. Bijker et al. (eds.), *La construcción social de sistemas técnicos: nuevas direcciones en la sociología e historia de la tecnología* (pp. 83-103). Londres: mit Press.
- Dent, E. (2004). *Handel*. Whitefish, MT: Kessinger Publishing.
- Deutsch, O. (1955). *Handel: a documentary biography*. Londres: Adam & Charles Black.
- Elias, N. (1991). *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona: Ediciones Península.
- Geiringer, K. y Geiringer, I. (1982). *Haydn: a creative life in music*. California: University of California Press.
- Halliwell, R. (1998). *The Mozart family: four lives in a social context*. Oxford: Oxford University Press.
- Hobsbawm, E. (1962). *The Age of Revolution: Europe 1789-1848*. Londres: W&N.
- Landon, H. y Jones, D. (1988). *Haydn: his life and music*. Indiana University Press.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Menger, P.-M. (2014). *The economics of creativity: art and achievement under uncertainty*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sadie, S. (2006). *Mozart: The Early years, 1756-1781*. Nueva York: W.W. Norton & Co.
- Solomon, M. (1996). *Mozart: A Life*. Nueva York: Harper Perennial.
- Young, P.M. (1966). *Handel*. Nueva York: David White Company.

A close-up photograph of a white flower, likely a lily, with a prominent yellow stamen in the center. The petals are white and have some faint greenish-yellow spots. The background is blurred, showing more of the flower and some green foliage.

Para citar este artículo

Sciurano, G. (2020). Sociología de un genio revisitada: analizando, una vez más, la trayectoria de Mozart. (*pensamiento*), (*palabra*). Y *Obra*, (24). <https://doi.org/10.17227/ppo.num24->